LUCA PIERDOMINICI

CRONACA DI UNA VISIONE OVVERO *LE PARADIS DE LA REINE SIBYLLE*

Estratto da *Quaderni di filologia e lingue romanze*
n. 5 terza serie - 1990

1

LUCA PIERDOMINICI

CRONACA DI UNA VISIONE

OVVERO

LE PARADIS DE LA REINE SYBILLE DI ANTOINE DE LA SALE

Il *Paradis de la reine Sibylle*[1], primo testo letterario di Antoine de La Sale[2], è opera che gode da tempo di una fortuna propria e particolare, ritagliandosi un posto privilegiato, sebbene eccentrico, all'interno della produzione tutta del nostro autore. Tale testo, infatti, pur costituendo solamente uno dei capitoli della Salade, summa pedagogica peraltro definita indigesta da Desonay[3], rappresenta un momento letterario e artistico a sé, momento di rilevanza tale da diventare oggetto di una serie di studi forse pari, in numero, a quelli dedicati alla stessa opera principale di La Sale, il *Petit Jehan de Saintré.*

E' indubbio che tale e tanta attenzione, il *Paradis* l'ha captata grazie soprattutto all'interesse rivestito dal tema in esso trattato, un tema carico di suggestione: quello delle antiche leggende cristallizzatesi attorno a un lago e a una grotta dei Monti Sibillini[4], leggende che l'autore ha raccolto, come è noto, dalla viva voce degli abitanti di Montemonaco durante il suo viaggio appenninico del 1420. L'opera, pertanto, si arricchisce di un valore documentario, oltreché artistico e letterario, giacché attesta le leggende suddette, fermandole in un momento e in una forma unici. Partendo da questa, come pure da altre attestazioni[5], è infatti possibile ricostruire le tappe del processo di trasformazione a cui le leggende sibilline sono andate incontro nel corso dei secoli. E di certo, la persistente fortuna delle stesse, con conseguente diffusione europea, dipende anche dalla risonanza che la letteratura ha dato loro per tutto il Medioevo e oltre.

Il potere incantatorio della Sibilla appenninica, quindi, dopo essersi esercitato nei confronti di imperatori della tarda romanità[6], ovvero di cavalieri tedeschi in cerca di avventure e di gloria mondana[7], ulteriormente veicolato dal fascino di opere come la nostra, ha attratto l'attenzione di filologi e di folkloristi, eruditi studiosi del valore di Paris[8], Rajna[9], Desonay, Paolucci e altri, i quali, sulle orme dei loro predecessori, hanno affrontato lo scosceso sentiero che conduce alla 'corona' di roccia presso cui si apre la grotta leggendaria.

E forse, proprio al fascino della materia è da imputarsi l'attenzione decisamente relativa che è stata riservata al testo considerato nelle sue qualità intrinseche[10]. Un testo che si segnala per il fatto di confondere il reale e il fantastico, il visto e il sognato, oltreché, probabilmente, il temuto e il desiderato. Un testo ambiguo, dunque, e la cui

arte si palesa incerta tra le righe da apparente *journal de voyage* che lo caratterizzano.

Oltremodo arduo deve essere il comporre un racconto con pretese di realismo, quando la materia da trattare è sfumata e seducente come quella delle antiche superstizioni di alcune popolazioni montane. Un compito arduo che La Sale si accolla nella spensierata baldanza di chi non rivendica, per sé, la serietà dello scrittore di professione: il racconto fu scritto "pour rire et passer temps"[11]. Eppure, quanto fascino in un'opera prima che, tra i poli estremi del realismo e del meraviglioso, del verosimile e dell'impossibile, paradossalmente pone la chiave della sua arte. Si cerchi, allora, nei modi spesso ingenui di uno scudiero *épris de chevalerie* che si improvvisa curioso folklorista, la misura inconsapevole di una contraddittoria espressività: la credulità dietro il distacco, il sorriso nella paura. Giacché La Sale, che pur si mostra, nella volontà di demistificare le leggende sibilline, umanista *ante-litteram*, è uomo del morente Medioevo e riflette appieno le incertezze dell'epoca di trapasso in cui vive[12]. La sua opera, pertanto, è complessa e, come vedremo, può ben prestarsi a diverse linee interpretative.

Parte della critica ha letto il *Paradis* in chiave di opera realistica[13], mossa soprattutto dall'intento di verificare, nella loro attendibilità, quegli elementi in essa contenuti che potessero portare contributo all'ulteriore indagine della materia. Il testo è così divenuto terreno da esplorare, ricca fonte di ricordi personali, cose viste e poi rivagheggiate, a oltre diciassette anni dall'escursione montana, sul filo nostalgico della memoria di chi sa che abbandonerà presto la vita avventurosa dell'ardito viaggiatore. Per cui, forse, proprio allo scarto temporale è da ricondursi la causa prima di tanta *naïveté*, dell'insinuarsi del dubbio in colui che la memoria del tutto non assiste. E d'altronde, proprio in questo scarto si innesta una delle possibilità della creazione artistica, del progressivo allontanarsi dallo stato reale delle cose, il che comporta poi un ingresso nel mondo parallelo della fantasia.

La Sale *enquêteur*? Certamente è sua intenzione porsi come tale, è sua intenzione indagare ai lumi di una nuova subentrante ragione un mondo che, partendo dal reale, torni però a essere sognato e che continua, col richiamo potente del meraviglioso, a nutrire la fantasia dell'uomo tardo-medioevale. Ma La Sale non è consapevole della piega presa dalla sua arte; egli non è cosciente di star tradendo, in parte, le premesse dichiarate del suo scrivere[14]. Non vi è motivo di credere che La Sale non voglia attenersi alle annunciate intenzioni descrittive e cronachistiche; nondimeno, l'autore è uomo del XV secolo e gli strumenti conoscitivi di cui dispone sono quelli propri del suo tempo: la verifica delle fonti, la testimonianza oculare.

L'arte del *Paradis* si concreta proprio in questo: nel non essere mai, il nostro testo, quello che dovrebbe essere, partendo e annunciandosi come inchiesta nello spazio, per poi diventare indagine nella memoria, indagine in cui il sogno torna a rivendicare antichi diritti. Tra le numerose variabili di quella equazione artistica che è il *Paradis*, appunto, ve ne è una che non è stata sufficientemente considerata: la memoria intesa come lente deformante e generatrice di vaghe immagini, oltreché come elemento al

quale ricondurre la non piena affidabilità degli intenti realistici dell'autore[15]. L'esigenza di realismo che La Sale manifesta, all'inizio della sua carriera letteraria, non è pienamente supportata dalla capacità di prodursi in un testo davvero realista. Potremmo verosimilmente ritenere che in quest'epoca, attorno al 1440, respirando l'autore ancora il clima e l'atmosfera accattivante dei viaggi italiani al seguito della corte angioina, non abbia pienamente sviluppato quelle doti descrittive che si manifesteranno più compiutamente nelle opere maggiori. Una ispirazione, quella al realismo, che deriverebbe al nostro dalle influenze subite più che altro nella seconda parte della sua vita, ed esattamente dopo il 1448, quando La Sale entra al servizio di Luigi di Lussemburgo[16].

L'opera di cui ci stiamo occupando, come si è detto, costituisce il primo testo letterario di La Sale, testo dedicato, in principio, alla duchessa Agnese di Borgogna, incontrata nel 1437 a Angers durante il banchetto allestito in occasione delle nozze di Maria, figlia di lei, col principe Giovanni di Calabria, figlio del re Renato d'Angiò. L'arazzo della duchessa, che riproduce, come sembra, alcune scene inerenti alla leggenda del cavaliere tedesco nella grotta appenninica, non raffigura con fedeltà l'immagine dei Monti Sibillini. L'autore, allora, promette alla nobildonna di narrarle, in uno scritto, il viaggio da lui compiuto sui quei monti molti anni prima, e soprattutto di riferirle le leggende antiche che gli abitanti di Montemonaco non mancarono di raccontargli[17]. Il pretesto dell'opera tradisce quindi un intento descrittivo. E di fatto i luoghi geografici sono ricordati con minuzia di particolari, sebbene non senza talune imprecisioni. Che La Sale stesso prenda poi maggiore coscienza di una attitudine, nei confronti dello scrivere e del discorrere attorno a questa materia, diversa e meno seriosa rispetto a quella dichiarata nella dedica alla duchessa, attitudine comunque già presente al momento della stesura del *Paradis*, è dimostrato dal definirsi e riconfermarsi del programma 'ludico' affermato nella nuova dedica al principe Giovanni di Calabria. E' qui, infatti, che La Sale torna a insistere sulla volontà di scrivere la sua opera "pour rire et passer temps"[18].

Gli elementi descrittivi, comunque, affollano davvero il tessuto narrativo del racconto: la rappresentazione dei monti, dei paesaggi, dei fiori e, in definitiva, di tutti quegli elementi visivi che Desonay ha enumerato, affrontando a sua volta il viaggio appenninico per verificarne l'attendibilità e rispondenza, restituiscono al *Paradis* quel caratteristico sapore di resoconto sfuggito alla penna del curioso viandante che ingannevolmente lo contraddistingue. Il problema, per il critico positivista - e si pensi allo stesso Rajna, quando in un primo momento crede di ravvisare all'ingresso della grotta sedili "entaillez tout entour" per poi tornare prudentemente sui suoi passi e non esser più sicuro di quanto ha visto[19] - sorge quando il dettaglio realistico diventa fantastico e visionario, o più semplicemente, quando la descrizione cessa di corrispondere a verità: non è vero, al contrario di quanto afferma La Sale, che dalla vetta dei Monti Sibillini sia possibile ammirare il mare di Roma "devers le midi"[20]; è impossibile credere che il fiore delle 'centofoglie' meriti davvero il suo curioso nome, come l'autore stesso

avrebbe verificato[21]; non è neanche vero che il monte della Sibilla è "joignant" al monte Vettore "fors d'un petit ruisseau qui court entre deux"[22].

Ebbene, non ci soffermeremo oltre sull'indagine di queste imprecisioni e ingenuità, già peraltro egregiamente sottolineate da Desonay e, più recentemente, dalla Demers[23]. Ci limiteremo a sottolineare che la presenza delle imprecisioni suddette, pur togliendo spessore al presunto valore cronachistico dell'opera - motivo per il quale Desonay cerca di risolverle, in quanto contraddittorie con l'assunto realistico, adducendo argomentazioni esplicative e giustificative talora plausibili - non diminuisce affatto il valore intrinseco dell'opera, prodotto letterario e artistico di valore autonomo e disgiunto da quello di semplice scritto documentario. Certo, l'intento realistico è inizialmente presente, ma poi risulta costantemente tradito, e talora consapevolmente, come accade quando la memoria fa difetto e non giunge a sostenere il passo con le esigenze della narrazione; tale intento appare tradito, e stavolta non più in quanto vi sia volontario ricorso alla finzione, anche quando La Sale si serve di alcuni *procédés* che dovrebbero avere un aspetto critico-ragionativo. Ma è proprio qui che La Sale vacilla maggiormente, insinuando nel lettore l'impressione che si stia smarrendo dietro al filo di una narrazione che pare sfuggirgli di mano.

Soffermiamo l'attenzione sui momenti in cui il nostro dà prova di un atteggiamento critico, senza discorrere oltre delle imprecisioni nella descrizione dei dettagli paesaggistici.

Dopo aver ricordato le cause dell'uccisione di Pilato, condannato a morte da Tito Vespasiano, secondo "le dit des gens du pays", La Sale afferma:

> "Laquelle chose je trouve faulse, en tant qu'ilz dient que Titus eust fait mourir Pilate. Car Titus fut grant espace apres Pillate, qui estoit du temps et soubs l'empire de l'empereur Thibere et son officier... Et voiés icy leur premiere erreur"[24].

In questo caso, la critica serrata delle credenze popolari è resa possibile dal ricorso alle fonti storiche, e precisamente a Orosio, che La Sale cita dando prova di una cultura classica del tutto normale per un uomo *de cabinet* quale egli è.

Ricorso alle fonti vi è ancora in chiusura di opera, quando La Sale, per mostrare a Gaucher de Ruppes la falsità delle credenze suddette, invoca le Sante Scritture:

> "Car nous savons par les saintes escriptures que, depuis la passion nostre Seigneur Jhesucrist, toutes ydoles, toutes fantosmes et toutes deableries perdirent incontinant leurs mauvaistiez de quoy les deables decesvoient les gens. Dont Nostre Seigneur nous getta par la mort qu'il souffrit sur l'arbre de la sainte croix; par quoy nous sommes tous sauvez, si a nous ne tient. Dont, si ceste chose eust esté vraie, elle seroit destaintte et anullee comme les autres sont"[25].

La Sale cita inoltre Graziano, Isidoro, Martino e Sant'Agostino per enumerare

le Sibille classiche e concludere così che:

> "...par toutes les Sibilles que pour ce vous ay cy dessus nommees et par les tressains hommes ne autres escriptures, ne se treuve nulle vraie mencion de ceste faulse Sibille que le deable, par son povoir, a cause de nostre foible creance, a mis la renommee sus pour decevoir les simples gens"[26].

Il ricorso alle fonti indica la volontà di dimostrare l'infondatezza delle superstizioni relative alla presenza di una Sibilla ingannatrice nella grotta appenninica. Non stupisce, però, che tale appoggiarsi a fonti riccamente citate, col potere demistificatorio e comprobante che sempre il ricorso all'autorità comporta, appaia solamente in apertura e in chiusura di opera, in due momenti, cioè, in cui l'autore sembra richiamare e forse ricordare a se stesso i motivi dichiarati della propria ispirazione. Una ispirazione esterna, fatta di voglia di intrattenimento cortese, ma anche di esigenze pedagogiche, essendo La Sale, già dal 1435, *prècepteur* del principe Giovanni di Calabria. E, forse, anche il richiamo all'autorità della Chiesa può essere indicativo della volontà di contrapporre un sicuro baluardo al potere fascinatorio promanato dalla Sibilla appenninica, potere che La Sale finalmente scopre di avere contribuito a trasmettere con la sua opera.

La parabola artistica descritta dall'autore tra questi due momenti estremamente raziocinanti diventa percorso metaforico e simbolico, condotto ancora con i mezzi della ragione, di una ragione che risulta però sovente ingannata, di un buon senso che si rivela talora troppo comune e comunque incapace di fronteggiare le armi potenti della maliarda Sibilla.

Dopo aver descritto i monti, le sorgenti d'acqua e i sentieri fino alla grotta con un'enfasi motivata soprattutto dall'istanza di destare lo stupore del lettore, La Sale dà prova di acume critico, del 'suo' acume, quando, risalendo il fianco del monte Sibilla assieme ad alcuni uomini di Montemonaco, ode riecheggiare un suono strano e meraviglioso:

> "Iceulx et moy oysmes leans une haulte voix criant ainsi que ce feust le cry du paon, qui sembloit estre moult loings. Si dirent les gens que c'estoit une voix de Paradis de la Sibille. Mais, quant a moy, je n'en croy riens; ains croy que feussent mes chevaulx qui au pié du mont estoient, combien qu'ilz feussent moult bas et loings de moy"[27].

E' evidente che l'esigenza di demolire la credulità degli uomini semplici che lo accompagnano traspare lungo tutta la descrizione dei luoghi che La Sale ha effettivamente visitato, benché il dubbio, fonte di paura causata da uno stato di sicura suggestione, continui a infiltrarsi oltre la volontà demistificatoria.

La paura che La Sale dimostra all'ingresso della grotta, paura intuibile dalla vivacità con cui dichiara:

"...car je ne fus mie plus avant, ne aussi le principal de mes affaires ne se adressoit mie la. Et si bien eusse voulu, sans g r a n t d a n g i e r de ma personne je n'eusse peu"[28],

lascia intuire che l'autore non è pienamente convinto dell'inattendibilità di ciò a cui afferma di non credere. Ed anche ammettendo che tale atteggiamento derivi al nostro dall'esigenza di non voler dare di sé l'immagine di uomo dedito alle pratiche oscure e demoniache, resta il riferimento al *grant dangier* che attesta comunque il persistere della paura, l'unico sentimento capace di arrestare la sete di conoscenza dell'autore.

All'ingresso della grotta si conclude l'inchiesta personale di La Sale; l'indagine di quanto si trova oltre, sprofondato nei recessi della montagna, non può proseguire se non sul filo delle voci degli abitanti di Montemonaco, "qui en devisent a leurs voulentez"[29]. Ciononostante, La Sale non rinuncia al programma di passare al vaglio della ragione quanto gli viene riferito. Sarà mostrando l'inattendibilità delle fonti orali a cui è oramai costretto a attingere che egli potrà inficiare la fede nell'esistenza del regno sotterraneo.

Le prime informazioni di quanto si trova oltre la soglia invalicabile, La Sale le ottiene attraverso il racconto di due uomini che, assieme a altri tre,

"furent les plus avant que gens que l'en sceust a celui temps"[30],

e che

"Ilz furent cinq qui, par bonne compaignie devisant des adventures de celle cave, tous d'un vouloir entreprindrent d'aler jusques es portes de metal qui jour et nuyt batent"[31].

Codesti uomini si attrezzano come per una escursione molto impegnativa, munendosi di lanterne, candele, corde e viveri per cinque giorni, e procedono fino a una

"vaine de terre traversant la cave, dont yssoit un vent si treshideux et merveilleux que ne fut celui qui osast aler pas ne demy plus avant"[32].

Ancora una volta la paura si oppone al coraggio o, forse, alla curiosità di chi ha intrapreso questo viaggio

"comme jeunesse fait souventeffois entreprendre les gens oyseux"[33].

Decidono, pertanto di abbandonare l'impresa. Ciò che stupisce maggiormente, comunque, è il fatto che La Sale affermi di aver udito raccontare di persona l'impresa suddetta da due degli uomini che hanno preso parte alla spedizione, da due testimoni

oculari, cioè, che avrebbero concretamente sfiorato la prima delle prove che rendono difficoltoso l'accesso al mondo meraviglioso e sotterraneo. Un racconto, questo, la cui attendibilità La Sale rinuncia a verificare, poiché ce lo riferisce con ricchezza di particolari; ad esempio, fa riferimento alle attrezzature che gli uomini, tornando, abbandonano in parte - "Laisserent des plus des choses qu'ilz portoient"[34] - quale prova tangibile del loro passaggio.

Insomma, la curiosità da cavaliere in cerca di avventure che anima il nostro è potente tanto da spingere La Sale a proseguire il suo viaggio nel meraviglioso, se non di persona, quanto meno sulla scorta di testimonianze che, di fatto, testimonianze non sono e che non vale la pena di verificare in quanto la poesia e il sogno, vivendo secondo regole proprie e diverse da quelle del mondo reale, non necessitano del suffragio della ragione.

E, d'ora in avanti, sarà di poesia che La Sale continuerà a nutrirsi e a nutrire la sua opera.

Dopo un ulteriore e doveroso, benché troppo breve accenno alla inattendibilità delle voci che circolano nel paese di Montemonaco, l'autore spinge oltre la curiosità e il desiderio di conoscere quel mondo intangibile ma affascinante, una curiosità dietro cui è possibile indovinare la ricerca interiore di chi vuol mettere se stesso alla prova, per capire, dietro le sembianze del dichiarato, quanto vi sia di segretamente creduto, se non di desiderato e di cercato.

Il passo successivo nel regno fatato, La Sale lo spinge sulla scorta di un testimone d'eccezione, un testimone col quale non ha avuto l'opportunità di interloquire, poiché questi è da tempo divenuto personaggio di leggenda: don Anthon Fumato, prete pazzo dal nome indicativo di cui tutti gli abitanti del paese hanno sentito parlare. Codesto personaggio occupa indubbiamente un posto di rilievo all'interno del *Paradis*, essendo descritto con dovizia di particolari e con estrema simpatia, tanto che è proprio nel discorrere di don Anthon Fumato che La Sale cade in grave contraddizione, se non con se stesso, perlomeno con l'intento dichiarato di demolire la fede nel regno della regina Sibilla. Il prete suddetto

"par lunoisons n'estoit mie en son bon sens. Et en sa maladie aloit et venoit en plusieurs lieux, et disoit de merveilleuses choses qui sont acoustumees a dire a gens malades de telz maladies, sans faire ne dire mal de nullui. Cestui prestre a par plusieurs fois dit et acertenné s a n s v a r i e r qu'il a esté dedans ceste cave jusques es portes de metal..."[35].

La Sale prosegue il racconto dicendo che il prete avrebbe accompagnato due cavalieri tedeschi fino alle porte di metallo, e che, avendo costoro oltrepassato le porte suddette, egli li avrebbe attesi per circa un giorno, ma

"en les actendant s'endormy. Et en son dormant lui fut advis qu'il les en veoit

retourner, et portoient chascun un cierge alumé en sa main, qui faisoient tresgrans clartez; et lui fut advis qu'ilz lui disoient que encores les actendist un peu, car bien briefment retourneroient. Lors a ces paroles le prestre s'esveilla; et lui fut proprement advis que son songe estoit vray. Si ne sceut que faire"[36].

E' difficile sapere quanto vi sia di resoconto, ancorché popolare, e quanto di creazione da parte di La Sale in questo suggestivo e improbabile episodio; ciò che conta, tuttavia, è rilevare l'estrema importanza, ai fini della costruzione dell'episodio stesso, e il supremo valore del ricorso alla figura del prete pazzo, figura sulla quale non ci si è ancora adeguatamente soffermati.

Le porte di metallo, ultimo baluardo che separa il mondo della ragione e della luce dal mondo dell'inconscio e della notte, sono superate come in sogno, e al sogno di un pazzo, per di più, l'autore è costretto a ricorrere per oltrepassare i limiti incredibili di un regno che non esiste, ma che gli aggrada di vagheggiare e che, quanto più è temuto, tanto più è invocato. La ragione è impotente e La Sale rinuncia a ricorrervi, anzi, il gusto della narrazione e del dettaglio *féerique* dimostra, ora più che mai, come l'autore provi un compiacimento profondo nel trattare questa materia, il cui fascino e la cui seduzione egli è il primo ad avvertire. Le ultime reticenze cadono quando l'arido discorrere dei fianchi esterni della montagna cede il passo alla descrizione viva e sentita del regno della notte - a cui, passo dopo passo, si sta avvicinando - descrizione nella quale La Sale dimostra finalmente di essere artista pieno e grande scrittore del suo tempo.

In racconti come il nostro sbocciano gli ultimi fiori della fantasia tardo - medioevale e La Sale testimonia anche di questo, del rantolo, cioè, di un'epoca che stenta a morire e lungo la quale la linfa del meraviglioso pagano, benché rifiutata come impura, non ha mai cessato di scorrere.

L'imperfetto *agencement* dell'opera, per quanto riguarda l'episodio di don Anthon Fumato, in cui il succedersi delle descrizioni vorremmo definire 'a blocchi', testimonia sottilmente delle difficoltà alle quali La Sale va incontro nel riferire gli ostacoli fantastici dislocati tra l'ingresso della grotta e le porte di metallo. Il desiderio e la fretta di narrare l'episodio del prete che si addormenta sulla soglia delle porte spingono il nostro a non procedere con ordine alla descrizione degli ostacoli suddetti[37], ostacoli disseminati lungo il percorso a mo' di prove da superare, intuiti certo attraverso la prospettiva fluttuante del prete pazzo, prospettiva alla quale La Sale sovrappone partecipe la sua. Alla descrizione degli ostacoli - che nell'ordine sono la *vaine de terre*, di cui hanno parlato gli uomini di Montemonaco, un 'ponte strettissimo' che sovrasta un 'fragorosissimo fiume', 'due dragoni' fatti come artificialmente e, infine, le 'porte di metallo' - alla descrizione degli ostacoli, dicevamo, La Sale torna spostando idealmente indietro l'attenzione, dopo aver detto che i due uomini tedeschi non furono più visti, né mai il prete seppe cosa fosse accaduto loro.

Tale maniera di disporre la materia, che da un lato potrebbe riconnettersi a certe incapacità che il nostro manifesta nell'organizzare la struttura dei suoi lavori - e si pensi agli altri capitoli della *Salade*, dove la transizione tra un passo e l'altro è praticamente assente - nel caso specifico dell'episodio di don Anthon Fumato sembra acquistare un valore nuovo, tradendo in un certo senso l'incertezza e la paura di chi vuol conoscere e conoscersi, oltreché la difficoltà di calarsi nella conoscenza stessa. Di qui lo stile pieno di avanzamenti e di regressioni 'a blocchi' di cui si è detto.

L'interesse rivestito dalla figura del prete pazzo non consiste, tra l'altro, solo nel fatto di prestare, quest'ultimo, la sua prospettiva visuale allo scrittore che oramai guarda i recessi del monte fatato con occhi non suoi. La simpatia che La Sale nutre nei confronti di don Anthon Fumato è tale da fargli dimenticare gli intenti demistificatori che inizialmente lo animano, e ai quali, in chiusura di opera, tornerà. La Sale, infatti, da questo momento adopera il suo tipico modo di analizzare cose e avvenimenti nel tentativo di restituire una parvenza di credibilità alle affermazioni del prete; prende, cioè, a perseguire un intento tutt'altro che demistificatorio, un intento difforme e opposto a quello dichiarato.

La descrizione che il prete fa dell'ingresso della grotta, e fino alla fenditura del vento, coincide con quanto riferiscono gli uomini di Montemonaco, che sono testimoni oculari,

> "et ce donnoit aucunement plus de foy es autres choses que le prestre disoit"[38].

Più avanti La Sale, sempre nei confronti del prete, accentua ulteriormente il suo tono giustificativo:

> "...aucuns veulent dire que celle maladie lui fait veoir ces advisions. Touteffois l'affermoit il quant il estoit e n s o n b o n s e n s; il estoit preudomme autrement et de bonne conversacion; et jusques a la voyne du vent, dient ceulz qui y ont esté que ilz le treuvent a veritable"[39].

La Sale, il cui buon senso pecca stavolta di notevole ingenuità, conferma l'attendibilità delle affermazioni del prete ricorrendo a confronti che hanno poco di dimostrativo. Si noti, inoltre, che il nostro cade addirittura in contraddizione con quanto ha precedentemente affermato, poiché sostenendo che il prete parlava delle cose viste "quant il estoit e n s o n b o n s e n s", di certo dimentica che precedentemente aveva sottolineato che "e n s a m a l a d i e... disoit de merveilleuses choses..."[40].

Le contraddizioni suddette gettano una luce nuova sui processi argomentativi del nostro e permettono di affermare che, quanto meno, l'autore ha smarrito il sentiero che si era ripromesso di percorrere. Infatti, l'adesione alla prospettiva del prete si fa sempre più profonda, mentre la logica comune delle cose sembra modificarsi al punto che La Sale opta finalmente per la luce del sogno nel quale ha deciso di addentrarsi. Per compiere questo passo egli deve però aderire a una logica diversa, e che si rivela

non-logica a chi la analizza alle luci della ragione, una logica che appartiene a un pazzo. Giacché, forse, solo la pazzia è il luogo davvero deputato al sogno. E La Sale sceglie il sogno, che nel suo caso si fa visione.

L'ultimo tentativo di argomentazione, da parte dell'autore, dimostra solamente che egli non è più presente alla logica delle cose, che egli stesso si è inabissato nei recessi del paradiso sotterraneo. La Sale tenta di mostrare che il prete non è pazzo solo perché a lui, oramai, tale più non sembra.

Gli abitanti di Montemonaco fantasticano di un altro viandante leggendario, un cavaliere tedesco che, al pari del Tannhäuser, viene a immergersi nei piaceri del *Venusberg* appenninico. Si tratta di un uomo che, attratto dalla fama del luogo, decide di visitarlo:

> "Par ce chevalier sceut l'en plus nouvellement des choses et merveilles de cedit royaume de la royne Sibille. Lequel conta de la voyne du vent, des dragons et des portes de metal et autres choses, ainsi que dit est par le rapport du prestre; et ce donne au dit du prestre plus de foy"[41].

La Sale, prima di varcare a sua volta, ancorché preda di uno stato di poesia, le porte di metallo, sembra voler dare l'ultima prova delle facoltà di discernere il vero dal falso che lo hanno accompagnato finora, ma la logica che manifesta, non appartenendo più a questo mondo, perde per noi ogni valore dimostrativo. Non è infatti possibile rendere credibile una leggenda confrontandola ad un'altra[42].

La realtà ultima che emerge dal discorso di La Sale, semmai, è che nessun freno razionale, a questo punto della narrazione, potrà ostacolare ulteriormente l'ingresso nel regno oscuro dove il buio è luce e dove la morte si fa vita.

E La Sale in questo mondo vuole entrare. Ma il prete non si spinge oltre le porte. Allora, quel mondo, La Sale lo guarderà con gli occhi del cavaliere tedesco.

Come spiegare il capovolgimento di prospettive dell'autore, quel capovolgimento che è trapasso da una dimensione a un'altra, senza che però ci sia la volontà di effettuarlo? Desonay, strenuo sostenitore dell'estrema e uniforme volontà descrittiva di La Sale, pur rilevando con chiara coscienza i suddetti momenti di *défaillance* dell'autore, si limita a sorridere e parla degli stessi come di momenti di ingenuità dei quali d'altronde minimizza la portata[43]. Diverso è l'atteggiamento della Demers, anzi, decisamente opposto, in quanto quest'ultima interpreta il *Paradis* in chiave di opera assolutamente fantastica.

L'interpretazione che dell'opera dà la studiosa, infatti, muove tutta dal convincimento che La Sale giochi volontariamente col lettore, un lettore oggettivato nella figura della duchessa Agnese a cui il racconto è dedicato, introducendo elementi di irrealtà, sapientemente dosati, in una storia che solo fintamente egli spaccia per opera descrittiva e realistica. Di conseguenza, la studiosa scevera con minuzia i tratti di irrealtà contenuti nel racconto - e principalmente le contraddizioni che noi stessi abbiamo

ricordato - per chiarirne la presenza collocandone la genesi a livello di volontaria e consapevole espressione artistica, prestando cioè all'autore una 'maturità di intenti' che, diciamolo subito, secondo noi egli non possiede.

Secondo la Demers, insomma, La Sale cercherebbe di ingannare il lettore costruendo un racconto dove tutto concorre alla preparazione e alla legittimazione del fantastico, per cui in un primo momento conquista la sua fiducia mostrandosi critico nei confronti di quanto può essere indagato con la ragione, poi, una volta alterata la capacità di giudizio autonomo da parte del lettore, lo precipita nella grotta facendogli attraversare quelle tappe e prove sulla scorta di una serie di testimoni sempre meno attendibili, e comunque in maniera che, di fatto, non si capisca bene dove finisce il reale e dove inizia l'irreale.

La Demers chiarisce l'importanza dell'ambigua e contraddittoria progressione del racconto per la costruzione del fantastico. E, in effetti, abbiamo anche noi detto che la distribuzione della materia, con le ambiguità che essa comporta, rappresenta un elemento di 'modernità', per cui il racconto si apre a una gamma di letture disparate e resta ancor oggi valido.

Non si può condividere, però, l'idea che tanta modernità di intenti sia presente già nell'autore, e che egli possegga tale grado di consapevolezza. La Demers presta senza dubbio a La Sale delle prospettive che non gli appartengono, attribuendogli caratteri da scrittore moderno.

Egli, tuttavia, non è pienamente padrone della materia e gli smarrimenti a cui non riesce a sottrarsi lo dimostrano. La vera spinta creatrice dalla quale l'autore muove non risiede, in realtà, nell'intento dichiarato di togliere credibilità al paradiso sotterraneo. Ciò che sembra contare davvero è piuttosto il fascino delle storie che lo hanno sedotto molti anni prima e sulle quali ora ama attardarsi col pensiero. Sono favole vecchie ma ancora cariche dell'originario sapore, e quelle favole, La Sale decide di rivisitarle, non tanto per convincere il lettore a lui contemporaneo del falso, quanto perché esse risuscitano il clima morente dei sogni che tanto piacevano a un mondo cortese che, con la casa d'Angiò, volge oramai al declino.

E se la ragione disconosce il valore dei sogni, involgarendo le cose col sapore della *lubricité*, sarà nell'oblio che tornerà a rifiorire il senso, perseguito all'ombra di uno studio, della primitiva poesia.

La Sale, dunque, non intende sviare il lettore, quanto piuttosto renderlo partecipe dei suoi smarrimenti, del suo oscillare tra la realtà delle cose e quella dei ricordi, che si fanno generatori di poesia e per i quali anche le antiche leggende diventano motivo ispiratore, pretesto per sognare. La Sale interroga se stesso su ciò che veramente lo affascina, su qualcosa, cioè, che i suoi tempi cominciano a non dargli più. E' un La Sale nostalgico e reazionario, quello che si manifesterà con una punta di malinconia nelle opere maggiori, e il *Paradis* di quelle opere rappresenta la coscienza, o meglio, l'inconscio.

Ma le difficoltà di penetrare nel mondo desiderato, cercato e ricostruito con penoso lavoro sono quelle di chi teme di smarrirsi davvero, non sapendo poi ritrovare la via che dalla luce interiore riconduca alla luce del giorno, essendo l'una buio se paragonata all'altra, ma essendo entrambe luce, sebbene di differente natura. E' questa l'ambiguità di La Sale, di un uomo che vive i dissesti spirituali di un'epoca di transizione. La Sale non sa dominare la materia che ha deciso di trattare, perché quella materia guarda con due ottiche diverse, due ottiche che si escludono, come dimostra il farraginoso avvicendarsi dell'una all'altra, e che tuttavia coesistono in lui. Per cui sembra emergere la considerazione che il sogno non possa che essere relegato in una dimensione totalmente contrapposta e mai intersecantesi con quella della realtà.

La Sale non riesce a contenere entro i limiti dichiarati che vorrebbe imporre all'opera l'esuberanza della sua ispirazione. Ciò, naturalmente, non significa che egli non sia artista valido. Egli è grande scrittore, ma del XV secolo, non del XX. Pertanto, la poetica che manifesta è quella di un artista dei suoi tempi, ed il fatto che l'opera sua si arricchisca di valori nuovi e atemporali, manifestando la vita autonoma dell'opera d'arte che sa diventare 'simbolo' e 'metafora', non deve autorizzarci a estrarre l'uomo dal suo contesto, immaginandolo dotato di caratteri astorici. Questo è l'atteggiamento lievemente falsante dimostrato dalla Demers nei confronti del nostro, anche se, pur ingigantendo la poetica dell'autore, ella perviene comunque a una precisa analisi della struttura del testo.

Molto più semplicemente di quanto non faccia la Demers, riteniamo che quando l'autore si dimentica degli intenti annunciati, il gusto dello scrivere, aderendo ai moti interiori del sogno, quei moti riproduca in tempo reale, e che il gusto dello scrivere, quando prende il sopravvento su ogni motivo di ispirazione esterna, liberi il mondo interiore di La Sale, un mondo fatto di favole belle e che hanno aiutato a sognare gli ultimi cavalieri.

Poco importa, in definitiva, sapere se La Sale crede o meno a quelle favole. Ciò che conta, per noi, è che egli le riviva, interiorizzandole, e che le rivitalizzi, restituendole quindi in tutta la loro poesia. Il viaggio oltre le porte di metallo diventa viaggio nell'oblio del presente, nel desiderio raggiunto, in un mondo che è sognato per la ragione, ma reale nel sogno. Solo in seguito la demonizzazione del sogno giungerà con la forza della ragione a cancellare qualcosa che in fondo, alla luce di una logica altra e diversa, non si caratterizza come negativo.

La Sale non sa di farsi portatore di tanto significato, probabilmente. Ma l'uomo che sogna una favola solo sua è motivo ispiratore di poesia universale.

Egli, pertanto, compie tale passo e valica le porte di metallo che sembrano pericolose soltanto a chi le teme. Il sogno si manifesta a lui con la logica di un mondo parallelo, di un mondo che legittima ciò che altrove è illecito. E la sublimazione di una realtà ritenuta negativa giunge a trasformare le cose fin nella loro essenza: alle porte di metallo, infatti, seguono altre di cristallo. La visione ha così inizio. Il cavaliere è

venuto

> "pour veoir les choses merveilleuses de ce monde, comme son estat le requeroit, pour acquerir honneur et mondaine gloire"[44].

Gli abitanti di quel mondo, allora,

> "treshonnourablement l'acueillirent... les firent entrer en une petite chambrette moult richement tendue; et la les firent despoiller de tous leurs habiz... si les vestirent d'autres tresriches vestemens. Puis les menerent a instrumens et melodies, par jardins, par salles et par chambres, les unes bien et les autres mieulx tendues c'om pourroit ou sauroit deviser. Et a l'entree de chascune sale et de chascune chambre, avoit grant compaignie de dames et damoiselles, de chevaliers et d'escuiers, tresbien vestuz et plus richement abillez, qui la estoient venus pour le honnourablement recevoir. Et a toute celle compaignie fut admené devant la royne, qui estoit en son tribunal assise et acompaignee, ainsi que s'el le feust dame de tout le monde"[45].

Questa visione è espressione dell'immaginario collettivo di un'epoca, un immaginario nel quale La Sale interviene per vivificarlo col tocco della sua arte e per sottrarlo alla morte dei tempi, compiendo un viaggio visionario che solo lo strumento poetico rende possibile. La Sale, che segue da presso il cammino del cavaliere tedesco, guarda, con l'occhio vigile di un *chroniqueur*, le sale, i giardini, i palazzi, le dame e i cavalieri di un mondo senza dimensioni né tempo, in cui l'amore impossibile tra l'uomo e la divinità, motivo di antichissime origini celtiche[46], è possibile e desiderato. Il compiacimento nella descrizione del dettaglio fantasmagorico fa intuire quanto il fascino del meraviglioso pagano sopravviva alla sostituzione del meraviglioso cristiano. I temi antichi, poi, si sovrappongono a quelli moderni, e il rito pagano è introdotto con quei 'modi cortesi' che tanto aggradano all'autore. Come in un sogno, i quadri si confondono e si moltiplicano, diventando, l'ambientazione cortese, sfondo ideale per una storia senza tempo. Storia che La Sale reinventa con la sua arte, giacché l'arte ha questo potere: quello di rigenerare e di ricreare, quando non è essa stessa creazione.

Il nostro letterato affronta questa operazione rivivificante con gli strumenti di cui dispone, ma soprattutto con la capacità di estraniarsi, nell'arte, dalle vicissitudini del divenire. Una operazione letteraria, quindi, la sua, ma che prende forma secondo modi e con tempi che lo stesso autore non ha previsto, giacché il pretesto col quale affronta i temi che tanto lo seducono è troppo fragile, se paragonato alla forza della sua vera ispirazione. E se quel mondo che tanto lo affascina minaccia di scomparire, allora perché non cristallizzarlo in una dimensione che, come quella dell'arte, lo legittimi per sempre?

La Sale scrive e sogna ad un tempo, dunque. E il sogno, forse perché proibito, è temuto, ma anche desiderato.

Il cavaliere, immagine seducente capace di suscitare l'ispirazione dell'autore, dopo aver goduto dei piaceri sotterranei propinatigli dalla Sibilla, intraprende il duro cammino del ritorno, il viaggio faticoso che dal sonno porta alla ragione, a una ragione che prende a filtrare tra le nebbie dell'oblìo dissipandole per stridente contrasto. Sono quasi trascorsi i trecentotrenta giorni che la regina, dopo aver eluso le domande postegli sulla fine dei tempi, ha assegnato come termine, scaduto il quale cavaliere e scudiero abbraccerebbero per sempre il sogno, nel bene e nel male, quando il cavaliere

> "un jour, pensant a certaine chose de ses affaires, dont le cuer lui commança a douloir. Et de ce pensement l'ama Dieux tant, qu'il le mist au pensement de congnoissance, par lequel il se fut advisé d'avoir tant grandement mespris vers son Createur de plusieurs choses mondaines qu'il avoit faictes encontre son vouloir et ses commandemens, et souverainement du tresorrible pechié ou il vivoit, par lequel il l'avoit de tous poins mis en oubli par l'espace de iij^{c} jours, pour soy acompaigner avec son ennemy; car certainement apperceut il bien que l'ennemy estoit il vraiement"[47].

La luce della ragione si infiltra nel sogno turbandone l'equilibrio precario e sconvolgendone la logica, per cui il riassettarsi della prospettiva iniziale si compie non senza fatica e dolore. Ciò che nel sogno era bene torna a essere considerato nella sua vera natura, e le ultime frange della visione hanno il gusto della verità svelata: la Sibilla è il demonio, le dame divengono serpenti ogni venerdì e il tempo assegnato al piacere è limitato, se paragonato al tempo illimitato della dannazione. Il cavaliere, in un soprassalto della ragione, ancorché sprofondato nella notte, decide di andarsene spezzando le catene di una tentazione che si protrae e che, d'altronde, lo scudiero stesso non vorrebbe rifuggire. La ragione e le sue leggi, naturalmente, non possono che manifestarsi col potere dell'autorità ecclesiastica, di una autorità, cioè, che La Sale non intende affatto sfidare. Di qui, il pellegrinaggio a Roma del cavaliere tedesco, sulla via della contrizione e del rimorso per un peccato da mondare.

Il sogno è finito e l'autore stesso deve ridimensionare gli effetti sovversivi che la favola da lui amplificata potrebbe provocare nel lettore. Il cavaliere porta al papa la prova inquietante che oggettiverebbe la realtà, se non del regno demoniaco, quanto meno del potere che il regno stesso sa esercitare sugli uomini: una verga d'oro dalle misteriose proprietà.

Con gli sviluppi della storia del cavaliere tedesco, La Sale riconduce la sua opera nell'ambito della spiritualità cattolica: il cavaliere invoca il perdono, ma il papa finge di non concederlo per scoraggiare gli ulteriori viaggiatori che decidessero di andare alla grotta e per non farli sperare nella possibilità di ottenere con facilità la grazia. Nel frattempo lo scudiero, meno combattuto nel desiderio di tornare dalla regina, ricorre a una astuzia per convincere il cavaliere del fatto che oramai il papa ha pronunciato la sentenza di morte. E così entrambi, essendo felice lo scudiero e disperato il cavaliere,

rientrano nella grotta da cui si accede al paradiso nascosto, non prima però di aver lasciato delle lettere che, portate al papa, il quale troppo tardi decide di perdonarli, le fa subito bruciare. Si tratta di una storia edificante, dal finale più terribile di quello che la vicenda analoga narrata nel *Guerin Meschino* riporta, e pure diverso, nella spiritualità, da quello che appartiene alla versione tedesca e luterana della leggenda del Tannhäuser, in cui la disperazione del cavaliere deriva dall'errore del papa che non vuole perdonarlo e al quale Dio manifesta la sua ben più leggiadra volontà, che il papa non ha saputo interpretare, facendo fiorire la verga che quest'ultimo tiene nelle mani.

Il ripristino dell'ordine spirituale iniziale, nel *Paradis*, La Sale lo prosegue ricorrendo alla storia ancora più edificante di un altro cavaliere, storia edificante che, con la sua presenza, esorcizza quella demoniaca del cavaliere tedesco. E' la storia del signore di Paques che, saputo il suo amato fratello al servizio della regina Sibilla, prova un dolore così grande da svenire, come addossandosi il peso della colpa commessa dalla persona a lui più cara. Ma questo svenimento ha un effetto purificatorio, poiché il Signore gli manifesta la sua grazia mostrandogli, sotto forma di visione, l'immagine del fratello seduto a tavola tra le sue due sorelle. La gioia è tanta che il signore di Paques si risveglia nella grande felicità che il Signore gli ha concesso. Chiaramente questa storia simboleggia e raffigura la Passione, Morte e Resurrezione del Cristo, e la metafora è riassunta nel nome stesso del personaggio.

Il *Paradis*, dunque, si conclude col pieno risveglio della volontà demistificatoria iniziale. Al signor Gaucher de Ruppes, che si interroga sulle sorti toccate a suo zio del quale si dice che è prigioniero della Sibilla, La Sale risponde che

> "il estoit mal informé et que ce n'estoit que faulce foy et creance a tous ceulx qui foy y adjoustoient, et qui foy y adjouste se partoit du chemin de verité"[48].

Aggiunge poi:

> "Et en ce j e v u e i l vivre et finer mes jours"[49].

La Sale riafferma dunque la volontà originaria e la volontà stessa riacquista potere nei confronti del mondo sotterraneo che, seppur dominato, esiste in lui. Conclude l'opera, pertanto, citando le Sacre Scritture ed enumerando le Sibille classiche. E la prova del completo dominio di sé, La Sale la dà scherzando con l'argomento della sua stessa opera, invitando, cioè, la duchessa a recarsi di persona a rendere omaggio alla Sibilla, che onorevolmente e cortesemente la accoglierebbe.

Uno scherzo cortese torna a essere il *Paradis*. Un testo nato per gioco, sorto dalla voglia di ricordare un viaggio passato. Uno scherzo che però traduce il desiderio di sogno del suo autore, bloccando la tortuosa parabola descritta dal contrastato abbandonarsi alla fantasia. E forse proprio in questo risiede l'interesse di un'opera che altrimenti vorremmo definire datata, nel diventare qualcosa d'altro nel corso del suo

sviluppo, qualcosa che l'autore non vorrebbe diventasse e che pure si manifesta: il desiderio di salvare un mondo che è nell'uomo e che minaccia di morire, un mondo che si deve rinnegare perché inutile, e che si combatte demonizzandolo. Un mondo che sopravvive mimetizzandosi e ritagliandosi spazi nelle zone oscure dell'animo, dove organizza una vita fatta di regole che possono apparire incomprensibili.

Queste ambiguità fanno del *Paradis* un'opera che si presta a molteplici interpretazioni: la Gongora suggerisce una lettura in chiave di iniziazione erotica[50]; Poirion, invece, ventila l'ipotesi di una lettura psicanalitica, in cui la ricerca di un padre mai conosciuto accosterebbe la figura di La Sale a quella del Guerin Meschino[51], lettura, questa, suggerita anche dalla Bartolucci Chiecchi[52]; la Demers, più acuta, conclude il suo lavoro proponendo il *Paradis* come simbolo di una perenne ricerca della felicità[53].

Ma il *Paradis* è anche simbolo della lotta che la poesia conduce per contrastare la morte lenta a cui la ragione vorrebbe condannarla, è metafora di quanto sopravvive relegato nei recessi della natura umana, di una natura dimenticata e che non si sa più riconoscere, o con la quale si è entrati in combutta. La sua arte crepuscolare restituisce le incertezze e la fatica di chi non vorrebbe soggiacere a un sogno proibito che rivendica i suoi diritti potenti, per cui solo vagheggiato può essere un mondo al quale è pazzia tentare di accedere.

Ma la conoscenza, frutto proibito a cui non si può rinunciare, non regredisce di certo. La Sale si interroga, cede un momento e, senza volerlo, ci invita a una scelta.

[1] L'opera è conservata in due manoscritti: il ms. 924 della biblioteca del museo Condé, a Chantilly (C), e il ms. 18210-18215 della biblioteca reale di Bruxelles (B).

Edizioni dell'opera: *Le Paradis de la reine Sibylle*, in W. SÖDERHJELM, *A. de La Sale et la légende de Tannhäuser*, "Mémoires de la société neo-philologique à Helsingfors", II (1897), pp.108- 34; *Le Paradis de la reine Sibylle*, in J. NE VE, *A. de La Sale, sa vie et ses ouvrages*, Paris-Bruxelles, 1903, pp.173-22; *Le Paradis de la reine Sibylle*, édition et commentaire critique /par/ F. DESONAY, Paris, Droz, 1930; *Le Paradis de la reine Sibylle*, in *Poètes et Romanciers du Moyen Age*, A. PAUPHILET, éd. N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1952.

[2] A. de La Sale (1386-1461?), grande viaggiatore e servitore della casa d'Angiò, prima, e di Luigi di Lussemburgo, poi, fu autore del *Petit Jehan de Saintré* e di opere pedagogiche quali la *Salade*, scritta per l'istruzione del principe Giovanni, figlio del 'buon' re Renato, e la *Salle*, scritta per i figli di Luigi di Lussemburgo. Durante il XIX secolo, inoltre, si volle che La Sale fosse autore delle *Quinze Joies de Mariage* e delle *Cent Nouvelles Nouvelles*, opere che oggigiorno nessuno pensa più di attribuirgli.

Su A. de La Sale, cfr. E. GOSSART, *A. de La Sale, sa vie et ses oeuvres*, Bruxelles, Lamertin, 1902; J. NEVE, *A. de La Sale, op. cit.*; F. DESONAY, *A. de La Sale aventureux et pédagogue, es sai de biographie critique*, Paris, Droz, 1940; G. A. BRUNELLI, *A. de La Sale, quattro studi*, Messina, 1962.

Si vedano anche: C. A. KNUDSON, *A. de La Sale's voyage to England*, in "Romance Philology", II (1948), pp.90-94; id., On *A. de La Sale's date of birth*, in "Romance Philology", XI (1958), pp.362-68; E. A. PEERS, *The autorship of certain prose works ascribed to A. de La Sale*, in "Modern Philolo gy", XIV (1916), pp.406-12; L. E. KASTNER, *A. de La Sale and the doubtful works*, in "Modern Language Review", XIII (1918), pp.25 e sgg; C. A. KNUDSON, *A. de La Sale, le duc de Bourgogne et les Cent Nouvelles Nouvelles*, in "Romania", LIII (1927), pp.365-73.

[3] Cfr. *Le Paradis, op. cit.*, éd. F. DESONAY, Introd., p.XV. Fernand Desonay può ancor oggi essere considerato il maggiore studioso di La Sale e della sua opera.

[4] Per quanto riguarda la leggenda del lago di Pilato, cfr. A. GRAF, *Un monte di Pilato in Italia*, in *Miti, leggende e superstizioni in Italia*, Torino, 1925, pp.339-55.

La leggenda della grotta appenninica, grotta che la fantasia popolare ritiene abitata da una Sibilla profetessa, nell'alto Medioevo, divenuta poi diabolica e ingannatrice presenza, nel basso, presenta analogie con la leggenda tedesca del Tannhäuser. Per una introduzione a questa materia, cfr. L. PAOLUCCI, *La Sibilla appenninica*, Firenze, Olschki, 1967; G. SANTARELLI, *Le leggende dei Monti Sibillini*, Monte fortino, 1974. Si vedano anche: F. ALLEVI, *Con Dante, la Sibilla e altri, dagli antichi al volgare*, Milano, ed. Scientifico Letterarie, 1965; D. FALZETTI, *Il Paradiso della Regina Sibilla*, Norcia, Millefiori ni, 1963; *Le Paradis, op. cit.*, éd. F.DESONAY, introd., pp.LXXXIII-CXXI; F. NERI, *La tradizione italiana della Sibilla, il "Guerrin Meschino" e la "Salade" di A. de La Sale*, in "Fabrilia", Torino, 1930, pp.7-31; M. FRANCON, *Guerin Meschino, Morgain-la-fée, et Tannhäuser*, in "Romance Notes", XVI (1974/'75), pp.457-59; R. HERVAL, *Légendes qui cheminent... du mont italien de la Sibylle au Venusberg allemand*, in "Revue de l'université de Laval", XIX (1964/'65), pp.211-23; S. BERCESCU, *Paradisul reginei Sibylle, legenda de circulatie europeana*, in "Analele Universitatii Bucuresti", XX (1971), PP.7-14.

5 Molti autori fanno riferimento alla fama leggendaria dei Monti Sibillini; tra gli altri ricordiamo: Pietro Bersuire, Fazio degli Uberti, Flavio Biondo, Andrea da Barberino, Enea Silvio, Fra' Bernardino Bonavoglia, Luigi Pulci, Nicolò Peranzoni, Leandro degli Alberti, Giangiorgio Trissino, Benvenuto Cellini, Abramo Oertel, Pietro Aretino, G. A. Magini, Ludovico Ariosto, Paolo Merula, Giovan Battista Lalli.

Raccolte antologiche di brani riferiti alle leggende dei Monti Sibillini appartenenti agli autori suddetti sono riportate da L. PAOLUCCI, *op. cit.*, pp.53-67; G. SANTARELLI, *op. cit.*, passim; W. SÖDERHJELM, *A. de La Sale, op. cit.*, pp.135-55; D. POIRION, *Le Paradis de la Reine Sibylle*, Paris, Stock, 1983, pp.79- 127; D. CECCHI, *Macerata e il suo territorio - Il paese*, Macerata 1978, pp.37-54.

[6] Si pensi all'imperatore Claudio II il Gotico che, come ricorda Trebellio Pollione in *Divus Claudius* in *Scriptores Historiae Augustae*, si recò a interpellare l'oracolo dell'Appennino. Cfr. A. FABBI, *Visso e le sue valli*, Spoleto, 1965.

[7] Si pensi al cavaliere Hans von Bamborg, il cui nome inciso nella roccia, all'ingresso della grotta, La Sale dichiara di aver visto. Cfr. *Le Paradis, op. cit.*, éd. F. DESONAY, p.40; si pensi, oppure, a Arnoldo di Harff, che cercò di raggiungere il *venusberg* appenninico nel 1497. Cfr. *Le Paradis, op. cit.*, éd. F.DESONAY, introd., p.XXXVII, n.1.

[8] Cfr. G. PARIS, *Légendes du Moyen Age*, Paris, Hachette, 1903, pp.67-145.

[9] Cfr. P. RAJNA' *Nei paraggi della Sibilla di Norcia*, in "Studi dedicati a F. Torraca", Napoli, Perrella, 1912. Questo testo raccoglie una interessante, benché datata corrispondenza tra Rajna e Paris sul tema della Sibilla appenninica.

[10] Tale, giustamente, è il sentimento di J. DEMERS, *La quête de l'anti-Graal ou un récit fantastique: "Le Paradis de la Reine Sibylle"*, in "Moyen Age: Revue d'Histoire et de Philologie", LXXXIII (1977), pp.469-92.

[11] Cfr. *Le Paradis, op. cit.*, éd. F.DESONAY, p.55.

[12] "La Sale was a marginal man with a foot in each world (Middle Ages and Renaissance) and he translated this dualism into his work". Cfr. P. CHOLAKIAN, *The two narrative styles of A. de La Sale*, in "Romance Notes", X (1968/'69), p.371.

[13] Al realismo di La Sale fa genericamente allusione Söderhjelm, il quale, parlando del *Paradis*, dice: "tout le commencement donne, comme le reste, un bon témoignage du sens réaliste de l'auteur". Definisce altresì il racconto "moins vivement écrit qu'on ne l'attendrait". Cfr. W. SÖDERHJELM, *La nouvelle française au XVe siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1973, p.74.

Anche Knudson, nel 1928, allude al realismo del *Paradis:* "La Sale distingue toujours nettement, et par exemple dans le *Paradis...*, ce qu'il a vu lui-même de ce qu'il a lu ou entendu raconter". Cfr. C. A. KNUDSON, *Une aventure d'A. de La Sale aux îles Lipari*, in "Romania", LIV (1928), pp.101- 102.

Coville, da parte sua, pur sottolineando la "précision des détails" dell'opera, afferma che La Sale "y montre, avec beaucoup de crédulité, une nature plus curieuse qu'audacieuse". Cfr. A. COVILLE, *La vie intellectuelle dans les domaines d'Anjou- Provence de 1380 à 1435*, Paris, 1948, p.461. Si vedano, inoltre, J. M. FERRIER, *A. de La Sale and the beginnings of naturalism in french prose*, in "French Studies", X (1956), pp.217-23, e R. DESCHAUX, *La découverte de la montagne par deux écrivains français du XVe siècle*, in "Voyage, quête, pélerinage dans la littérature et la civilisation médiévales: actes... Aix-en- Provence", (Senefiance II), CUER MA, 1976, pp.61-71.

Il principale sostenitore e indagatore del valore descrittivo dell'opera, però, è Fernand Desonay. Cfr. l'introduzione alla sua edizione del 1930 dell'opera, edizione alla quale d'ora in avanti rinvieremo senza fare ulteriori specificazioni, salvo, chiaramente, indicazioni contrarie.

[14] La Sale, dietro le spoglie dell'intrattenimento di un pubblico di corte, non abbandona mai i suoi intenti pedagogici e, nel caso del Paradis, la volontà razionalistica di demistificare le credenze popolari appenniniche: "Lesquelles choses, pour rire et passer temps, pour m o n s t r e r

a c h a s c u n q u e l e c o n t r a i r e, j'ay mis tout en escript". Tale, perlomeno, è l'intento dichiarato, quello a cui La Sale vuole attenersi. Cfr. *Le Paradis*, p.55.

[15] Pochi studiosi si soffermano sulla memoria dell'autore, una memoria di cui Söderhjelm si dichiara stupito: "On est étonné de lui voir une telle mémoire des moindres circonstances qui ont accompagné ces événements..." Cfr. W. SÖDERHJELM, *La nouvelle, op. cit.*, p.75. Vi è di che credere, comunque, che tale memoria non sostenga sempre il nostro autore.

[16] Tale è il sentimento di Gossart, il quale riteneva addirittura che a queste influenze fosse da ricondurre l'ispirazione delle *Cent Nouvelles Nouvelles*, opera ingiustamente attribuita a La Sale. Cfr. E. GOSSART, *A. de La Sale, op. cit.*, pp.18- 19.

Sulla spinta al realismo esercitata dalla corte di Luigi di Lussemburgo, si veda anche H. HATZFELD, *The discovery of realistic art in A. de La Sale through Pol de Limbourg*, in "Modern Language Quarterly", XV (1954), pp.168-81.

[17] Questo è il pretesto dell'opera dichiarato da La Sale nella dedica del *Paradis*, versione del ms.C. Cfr. *Le Paradis*, p.3.

Che l'autore possa aver visto l'arazzo suddetto in occasione delle nozze suddette, è ipotesi ventilata da C. A. KNUDSON, *Une aventure, cit.*, pp.100-101, poi ripresa da F. DESONAY nella biografia *A. de La Sale, op. cit.*, p.83.

[18] Si veda la nuova dedica al principe Giovanni di Calabria, versione del ms.B, ne *Le Paradis*, p.3, n.1.

[19] Cfr. J. DEMERS, *La quête de l'anti-Graal, cit.*, pp.475- 76.

[20] Cfr. *Le Paradis*, p.7.

[21] Cfr. *Le Paradis*, p.11.

[22] Cfr. *Le Paradis*, p.7.

[23] Cfr. J. DEMERS, *La quête de l'anti-Graal*, cit.

[24] Cfr. *Le Paradis*, pp.4-6.

[25] Cfr. *Le Paradis*, p.51.

[26] Cfr. *Le Paradis*, p.55.

[27] Cfr. *Le Paradis*, p.15. Non si è accorta del dubbio di La Sale la Bartolucci Chiecchi che ha citato lo stesso passo estrapolandolo dal contesto, e cioè soprassedendo sul riferimento alla lontananza dei cavalli. Pertanto la studiosa interpreta il passo come dimostrativo dell'attendibilità del realismo di La Sale. Cfr. L. BARTOLUCCI CHIECCHI, *A propos du voyage d.A. de La Sale aux monts Sibillini*, in "Bollettino del C.I.R.V.I.", II (1980), p. 9.

[28] *Ibid.*

[29] Cfr. *Le Paradis*, p.21.

[30] Cfr. *Le Paradis*, p.16.

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*

[33] *Ibid.*

[34] *Ibid.*

[35] Cfr. *Le Paradis*, p.17.

[36] Cfr. *Le Paradis*, p.18.

[37] Cfr. *Le Paradis*, pp.18-20.

[38] Cfr. *Le Paradis*, p.19.

[39] Cfr. *Le Paradis*, p.21.

[40] Cfr. *Le Paradis*, p.17.

[41] Cfr. *Le Paradis*, pp.21-22.

[42] Non ci sembra pertinente, in tal senso, l'osservazione della Bartolucci Chiecchi che, commentando la citata argomentazione di La Sale - vedi nota precedente - dichiara: "Voilà une preuve du sens critique de l'homme et de l'écrivain". Cfr. L. BARTOLUCCI CHIECCHI, *A propos du voyage*, *cit.*, p.9.

[43] Cfr. *Le Paradis*, *Introd.*

[44] Cfr. *Le Paradis*, p.24.

[45] Cfr. *Le Paradis*, pp.24-25.

[46] Cfr. H. DÜBI, *Frau Vrene und der Tannhäuser*, in "Zeitschrift des Vereins für Volkskunde", XVII (1907), pp.249-64.

[47] Cfr. *Le Paradis*, p.27.

[48] Cfr. *Le Paradis*, p.51.

[49] *Ibid.*

[50] Cfr. M. E. GONGORA, *La Reina Sibila de A. de La Sale*, in "Revista chilena de Literatura", XXX (1987), p.200.

[51] Cfr. D. POIRION, *op. cit.*, préface, p.16.

[52] Cfr. L. BARTOLUCCI CHIECCHI, *A propos du voyage*, cit., p.5.

[53] Cfr. J. DEMERS, *La quête de l'anti-Graal*, *cit.*, p.492.